



Stendhal et l'idéalisme romantique

Alexandra Pion



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/485>
DOI : 10.4000/recherchestravaux.485
ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011
Pagination : 149-162
ISBN : 978-2-84310-215-8
ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Alexandra Pion, « Stendhal et l'idéalisme romantique », *Recherches & Travaux* [En ligne], 79 | 2011, mis en ligne le 15 juin 2013, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/485> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.485>

© Recherches & Travaux

Stendhal et l'idéalisme romantique

Stendhal, on le sait, a durablement été influencé par les doctrines sensualistes et idéologiques qui ont été au cœur de sa formation chez son grand-père Gagnon et à l'École centrale. C'est à partir de ces doctrines qu'il a élaboré sa théorie de la cristallisation comme un « mouvement cérébral¹ » venant « de la nature qui nous commande d'avoir du plaisir et qui nous envoie le sang au cerveau, du sentiment que les plaisirs augmentent avec les perfections de l'objet aimé, et de l'idée : elle est à moi² ». Toutefois, il s'est également élevé contre la finalité de ces doctrines. Certes, Helvétius affirme, en parfait disciple de Buffon, que, l'homme étant naturellement sensible aux plaisirs des sens, l'amour physique est l'amour supérieur³, Stendhal s'érige contre cette conclusion naturaliste, estimant que, si « Helvétius et Buffon disent qu'il n'y a que l'amour physique de bon », « *les philosophes les plus constants peuvent se tromper quand ils parlent de passions violentes*. Car très souvent ces sages sont des gens froids qui ne les ont éprouvées que dans un petit degré⁴ ».

1. Stendhal, *De l'amour*, éd. P.-L. Rey, Pocket, coll. « Pocket classiques », 1998, p. 66.

2. *Ibid.*, p. 31.

3. « On fait maintenant peu de cas de l'amour platonique : on lui préfère l'amour physique ; et celui-ci n'est pas réellement le moins vif. Le cerf est-il enflammé de ce dernier amour ? De timide, il devient brave. Le chien fidèle quitte son maître et court après la lice en chaleur. En est-il séparé ? Il ne mange point : tout son corps frissonne, il pousse de longs hurlements. L'amour platonique fait-il plus ? Non : je m'en tiens donc à l'amour physique. C'est pour ce dernier que M. De Buffon se déclare, et je pense comme lui, que de tous les amours, c'est le plus agréable, excepté cependant pour les désœuvrés. » (Helvétius, *De l'homme, de ses facultés intellectuelles et de son éducation*, ouvrage posthume de M. Helvétius publié par le prince Galitzin, éd. de Londres, 1773, p. 220-221)

4. Stendhal, *Pensées. Filosofia nova*, t. II, éd. H. Martineau, Le Divan, 1931, p. 213. Le 15 décembre 1803, Stendhal écrivait déjà à Édouard Mounier : « J'ai enfin lu un ouvrage qui me semble bien singulier, sublime en quelques parties, méprisables en d'autres, et bien

Et il n'est pas le seul à l'époque à réagir vivement contre l'importance donnée à la sensualité. Les diverses influences étrangères qui ont pénétré en France par les voyages, par les émigrations et par les guerres révolutionnaires ont en effet contribué à modifier substantiellement les discours sur l'amour. Charles de Villers, Victor Cousin et Madame de Staël, entre autres, ont ainsi largement contribué à diffuser en France les idées de l'idéalisme allemand, assorties d'un renouveau d'intérêt pour le platonisme antique et médiéval qu'il s'est réapproprié. En effet, si le renouveau des études de la langue et la redécouverte du monde grec explique la renaissance du platonisme, dans une perspective tantôt rationaliste, tantôt mystique et chrétienne, c'est avec les romantiques d'Iéna que l'Éros platonicien ressurgit pleinement (voir les analyses de Jean-Louis Vieillard-Baron sur Hölderlin, Fichte, Schlegel, Schleiermacher...) et inspire les discours des émigrés allemands qui prônent, selon la formule d'Edmond Egli, une « exaltation du sentiment qui abolit tout contrôle, qui le divinise, qui en fait une révélation mystique du divin⁶ » Dans quelle mesure Stendhal a-t-il pu être influencé par la propagande française de cet *idéalisme* qui vient faire contrepoids aux doctrines des philosophes sensualistes ?

Contre l'importance donnée à la sensualité

À l'instar de Stendhal, Madame de Staël, dans son *De l'Allemagne*, accuse les philosophes matérialistes français d'être responsables de « la frivolité du cœur et de l'esprit⁷ », d'avoir produit des ouvrages licencieux, de ne s'être

décourageant en toutes : l'*Esprit* d'Helvétius. Ce livre m'avait tellement entraîné dans ses premières parties, qu'il m'a fait douter quelques jours de l'amitié et de l'amour. Enfin, j'ai cru reconnaître qu'Helvétius, n'ayant jamais senti ces douces affections, était, d'après ses propres principes, incapable de les peindre. Comment pourrait-il expliquer ce trouble inconnu qui saisit à la première vue, et cette constance éternelle qui nourrit sans espérance un amour allumé ? Il n'y croit pas à cette constance dont j'ai ouï citer tant d'exemples ; [...] Croyez-vous à cette force incompréhensible de l'amour qui, parmi mille phrases insignifiantes, fait distinguer à un amant celle qui est écrite pour lui, et qui, lui faisant prêter l'oreille à cette voix presque insensible qui s'élève des autres, et que lui seul peut sentir, lui peint tous les tourments de l'objet qui l'aime, et lui rappelle que de lui seul peut venir la consolation ? Il me semble qu'H[elvétius] ne peut expliquer ces sentiments, ni mille autres semblables. » (Stendhal, *Correspondance générale*, éd. V. Del Litto, t. I, Champion, 1997, p. 120)

5. Nous consulterons à ce titre avec intérêt la thèse remarquable de J.-L. Vieillard-Baron dans laquelle l'auteur a dégagé l'empreinte de Platon dans l'idéalisme allemand (*Platon et l'idéalisme allemand* [1770-1830], Beauchesne, 1979).

6. E. Egli, *L'Érotique comparée* de Charles de Villers [1806], Librairie universitaire J. Gamber, 1927, p. 36.

7. « Le principe raisonné de la frivolité du cœur et de l'esprit, c'est la métaphysique qui rapporte toutes nos idées à nos sensations [...] » (Madame de Staël, *De l'Allemagne*, t. II, éd. S. Balayé, Flammarion, coll. « GF », 1968, p. 116).

attachés qu'aux jouissances physiques et matérielles, d'avoir corrompu et flétri les facultés de l'imagination et de n'avoir montré que du « dédain pour les sentiments qu'on appelle exaltés⁸ » :

Les objets extérieurs étaient, disait-on, le mobile de toutes nos impressions ; rien ne semblait donc plus doux que de se livrer au monde physique, et de s'inviter comme convive à la fête de la nature, mais par degrés la source intérieure s'est tarie, et jusqu'à l'imagination qu'il faut pour le luxe et pour les plaisirs va se flétrissant à tel point qu'on n'aura bientôt plus même assez d'âme pour goûter un bonheur quelconque, quelque matériel qu'il soit⁹.

Tout au contraire, Madame de Staël vante les pouvoirs de l'imagination dans le processus amoureux, qu'elle associe aux mouvements de l'âme comme le foyer du moi, l'essence de notre être, la source du sentiment amoureux qui s'apparente à un souffle divin et non à une émanation sensorielle :

L'âme est un foyer qui rayonne dans tous les sens ; c'est dans ce foyer que consiste l'existence ; toutes les observations et tous les efforts des philosophes doivent se tourner vers ce moi, centre et mobile de nos sentiments et de nos idées. Sans doute l'incomplet du langage nous oblige à nous servir d'expressions erronées, il faut répéter, suivant l'usage : tel individu a de la raison, ou de l'imagination, ou de la sensibilité, etc. ; mais si l'on voulait s'entendre par un mot, on devrait dire seulement : Il a de l'âme, il a beaucoup d'âme. C'est ce souffle divin qui fait tout l'homme¹⁰.

À ce titre, Madame de Staël loue le génie du philosophe allemand Leibniz, même si elle regrette son manque d'imagination et de sensibilité, en lui reconnaissant le mérite d'avoir élaboré une philosophie qui met « l'observation du sens intime à la place des sensations extérieures », et d'être par conséquent le représentant le plus éclairé de la philosophie idéaliste parce qu'il a su « maintenir en Allemagne la philosophie de la liberté morale contre celle de la fatalité sensuelle »¹¹.

À l'époque, un autre émigré, Charles de Villers – qui s'est converti à l'idéalisme allemand après ses lectures kantienne – a fortement contribué à introduire en France la littérature d'outre-Rhin. La poésie d'amour allemande est venue combler son imagination frustrée par la futilité, la sensualité et la vulgarité de la poésie galante qui orne le paysage littéraire français. Stendhal cite peu Villers mais a lu certains de ses articles dans le *Magasin encyclopédique*. En effet, dès 1797, Villers s'est engagé dans une campagne en faveur de la littérature et des mœurs allemandes et a soulevé, dans les *Lettres westphaliennes*, le problème du rétablissement moral de la société au

8. *Ibid.*, p. 113.

9. *Ibid.*, p. 110.

10. *Ibid.*, p. 96-97.

11. *Ibid.*, p. 123.

sortir de la Révolution. Dans ses notes de l'ébauche d'une *Histoire des femmes*, qui tend vers une conception ultra-idéaliste de l'amour, Villers a dénoncé les philosophes matérialistes qui ne voient dans la supériorité de l'homme sur les animaux que les bienfaits de la raison et de la vie en société civilisée, sans prendre en compte toute l'importance de l'amour humain et des sentiments qui distinguent l'homme de la bête. En 1801, dans sa *Philosophie de Kant*, Villers attaque particulièrement les philosophes sensualistes héritiers du système de pensée de Locke, qu'il juge dangereux et amoral. C'est en 1806 que paraît « l'Érotique comparée » article publié dans la *Polyanthea*, augmenté l'année suivante de *Fragments complémentaires au morceau : Sur la manière essentiellement différente dont les poètes français et les allemands traitent l'amour*. Villers y exalte la noblesse d'esprit du peuple allemand contre la bassesse des Français, qu'il schématise par les oppositions idéalisme/réalisme, intériorité/extériorité, spiritualité/sensualité¹²

À l'instar de Stendhal qui, dans son *De l'Amour*, dénonce les mœurs françaises par le truchement d'une critique – très sommaire – des œuvres de Crébillon, Marmontel, Lauzun ou encore Sade, Villers s'est attaché à critiquer non les textes philosophiques et physiologiques, mais les textes poétiques, qui révèlent selon lui la véritable nature de l'homme. C'est donc par l'étude des différences entre la manière de traiter de l'amour dans la littérature française et la littérature allemande que Villers établit la différence culturelle entre les deux peuples :

Les premiers ont confié la plupart à leur creuset poétique des éléments pris dans le règne sensuel et matériel de l'amour, dans l'attrait passionné des plaisirs et de la jouissance. Les autres, au contraire, ont choisi presque constamment les leurs dans ce que l'amour a de plus saint, de plus idéal, de plus mystique.

Il est résulté de là chez les Français un genre de poésie érotique qui respire le plus souvent la volupté, qui exprime le désir sous mille formes variées, plus ou moins décentes; tantôt passionnée et tragique, tantôt langoureuse et molle; d'autres fois

12. « Aussi, l'Allemand aura-t-il moins de mobilité, de vivacité extérieure, il sera moins puissamment attiré et porté à jouir de tout ce qui touche les sens; mais il aura une force intérieure de méditation qui lui assurera un autre cycle d'action et de jouissance et une irritabilité intellectuelle plus vive. Le but extérieur sera tout pour le Français et il ne rencontrera rien en lui qui s'oppose à ses efforts pour l'atteindre; sa maxime favorite, par exemple, sera *le but justifie les moyens*. L'Allemand, au contraire, moins âpre pour le but extérieur, sera à chaque pas rappelé vers la région interne, sera le sanctuaire où brille l'étincelle, où se trouve la vive image de Dieu et de ses lois, et s'arrêtera chaque fois qu'il croira que le but extérieur ne peut être atteint qu'aux dépens de la lumière interne de ce qu'elle prescrit. [...] Comme la religion est plus dans l'âme chez l'Allemand et plus dans les sens chez le Français, qu'ici elle est plus une adoration mystique, et là plus un culte sensuel; de même l'amour, qui est aussi une religion, est plus intellectuelle et plus mystique en Allemagne. » (Cité par E. Egli, *L'Érotique comparée* de Charles de Villers, ouvr. cité, p. 61)

badine et gracieuse; chez les poètes les plus purs, accompagnée quelquefois d'innocence, de dévouement, de tendresse, mais ne s'élevant presque jamais et n'ayant rien de divin à révéler.

Le genre de poésie érotique qui en est résulté chez les Allemands dénote, sans aucun doute, un esprit placé sur un plus haut échelon. L'amour, chez la plupart des poètes germaniques, n'a rien de sensuel, c'est un habitant de l'éther céleste; son but unique est d'enthousiasmer, de diviniser le cœur dont il s'empare; les faiblesses et les scories de l'humanité sont au-dessous de lui; et réunir deux âmes qu'il enivre est la suprême volupté à laquelle il tend. Si les anges ont des sexes, et qu'ils aiment, leurs amours doivent ressembler à ceux dont tant de poètes allemands nous présentent l'image. On y retrouve encore la trace de cet antique sentiment national qui disait au temps de Tacite : « Il y a quelque chose de saint et d'inspiré chez la femme, et qui commande la vénération. »

Là, s'il est question de l'âme, c'est communément pour tendre au corps. — Ici, s'il est question du corps, c'est pour tendre à l'âme. D'un côté, plus de *sensations*, de l'autre, plus de *sentiments*¹³.

Villers fait remonter l'exaltation sensuelle du sentiment dans la poésie érotique française aux Troubadours, responsables selon lui de la corruption du véritable amour¹⁴, tandis que chez les *minnesingers* germaniques, l'amour y est presque toujours platonique et chaste. Villers allègue en effet que, depuis le Moyen Âge, la poésie érotique française ne se présente guère autrement que sous la forme d'un « traité de la séduction » où toutes « les ruses et pratiques » ne sont menées qu'en vue d'obtenir les « dernières faveurs d'une belle », où « le cynisme révoltant dépasse les bornes mêmes du libertinage le plus honteux », où « le langage licencieux y a conservé le cachet de la grossièreté du vulgaire »¹⁵. Du *Roman de la Rose* à la *Justine* de Sade, en passant par l'*Aloysia* de Nicolas Chorier, les *Contes* de La Fontaine ou les romans de Crébillon, « l'étage le plus inférieur de la poésie érotique des Français trempe [...] dans la boue »¹⁶. De même, on ne voit chez des auteurs moins licencieux comme Quinault, Pavillon, Racine, Fontenelle, Marivaux ou encore Saint-Lambert, Marmontel, et jusqu'à Rousseau lui-même, « que passion, volupté, ou faiblesse », « une manière de traiter l'amour en poésie tout à fait fausse

13. *Ibid.*, p. 171-172.

14. « On trouvera déjà dans les *Troubadours* ce qu'on appelle la galanterie française, les flatteries, les soupirs, les prières pour obtenir *le don d'amoureuse merci* : rarement y voit-on quelque chose de plus. Quand le troubadour parle du respect dû aux dames, il ne songe qu'à une certaine courtoisie extérieure, au secours d'armes que leur devait tout preux chevalier, et surtout à une discrétion entière à l'égard des faveurs qu'on en pouvait avoir obtenues. C'est sur ces idées que roulent presque toutes les anciennes romances, ballades, les contes et les fabliaux. » (*Ibid.*, p. 174-175)

15. *Ibid.*, p. 176-177.

16. *Ibid.*, p. 178.

et vicieuse»¹⁷. En revanche, Klopstock, Schiller, Haller, Schlegel, Bürger, Novalis, Herder ou Goethe « exercent sur l'âme un tout autre enchantement ; ils l'entraînent vers le ciel et la remplissent d'une chaleur toute divine¹⁸ » : l'expression de la passion y est noble, le sentiment pur et chaste, la nature une ligne d'horizon, l'objet d'amour un être infini, immatériel, dénué de vulgaire sensualité terrestre, qui n'inspire pas les jouissances physiques mais bien un idéal de sentiment et de beauté célestes. Ainsi le poète parvient-il à se détacher du monde terrestre, pour faire jaillir toutes les images de la Beauté, de la pureté, de l'excellence en

s'effor[çant] d'en séparer tout ce qui ne tient qu'à son moi individuel borné, prévenu, et surtout d'écarter, avant toute autre chose, toutes ces conditions grossières de sensualité, d'immoralité, et d'autres éléments du même genre, auxquels d'ordinaire on ne regarde pas de si près dans la vie active¹⁹.

Stendhal lui-même, lorsqu'il consacre tout un chapitre à l'étude de Werther contre don Juan dans son *De l'Amour*, n'est-il pas soumis à cette influence germanisante et platonisante ?

En effet, ce qui fait croire à Stendhal « les Werther plus heureux, c'est que don Juan réduit l'amour à n'être qu'une affaire ordinaire²⁰ » alors que Werther sait triompher du temps en réinventant perpétuellement ses émotions qui maintiennent l'amour en vie, par le concours de l'imagination et de la mémoire²¹. C'est ce qui délivre Werther du désir jamais satisfait et le rend apte à la contemplation de son désir mué en amour, entretenu par la « mélancolie tendre » ou la « douce mélancolie » par quoi Stendhal définit l'Éros ainsi que l'a analysé Marie-Rose Corredor²², et qui s'est ainsi coloré de toutes les teintes de l'*idéal*. Car dans ce type d'« amour à la Werther », la cristallisation ne cesse jamais, tendant inlassablement vers la beauté et l'exigence de perfection. En effet cet amour-là « ouvre l'âme à tous les arts, à toutes les impressions douces et romantiques, au clair de lune, à la beauté des bois, à celle de la peinture, en un mot, au sentiment et à la jouissance du *beau*, sous quelque forme qu'il se présente²³ ».

17. *Ibid.*, p. 179-180.

18. *Ibid.*, p. 180.

19. *Ibid.*, p. 97.

20. Stendhal, *De l'Amour*, ouvr. cité, p. 242-243.

21. Voir notre article « Du Catéchisme d'un roué à De l'amour : Stendhal et la séduction », dans *Stendhal et la femme* (actes du colloque international de la Maison française d'Oxford [13-14 octobre 2006]), *L'Année stendhalienne*, n° 8, Honoré Champion, 2009.

22. M.-R. Corredor, *Stendhal et la « chimère absente »*. Essai sur la mélancolie, thèse dactylographiée, Ph. Berthier (dir.), université Paris III, 1999, p. 118.

23. Stendhal, *De l'Amour*, ouvr. cité, p. 240-241.

La théorie stendhalienne contiendrait-elle donc un fond de cet idéalisme que les romantiques d'Iéna et les membres actifs du groupe de Coppet ont remis à l'honneur afin de supprimer la frontière, à la fois invisible et poreuse, qui sépare le monde réel du monde idéal pour rendre accessibles les Idées et notamment celle qui les unit toutes, l'Idée de la Beauté? Cette thèse, grossièrement simplifiée, des romantiques d'Iéna, s'inspire bien sûr de la doctrine platonicienne mais également de la *Poétique* d'Aristote qui développe l'idée que l'Art est une imitation de la Beauté regardée comme l'aspect formel, idéal, de la réalité sensible. Elle a été diffusée en France par les doctrines illuministes d'inspiration néoplatonicienne du XVIII^e siècle, puis par Madame de Staël et Victor Cousin : la triade platonicienne (le Beau, le Bien, le Vrai) rayonne ainsi chez les écrivains romantiques français de la première moitié du XIX^e siècle. Dans la triade, le Beau est l'image extérieure de l'Idéal. La vue d'une beauté terrestre induit la réminiscence de l'Idée du Beau dont la beauté terrestre, figurative, est l'incarnation. Le sentiment du Beau ressort davantage de l'imagination et de la raison que des sens et naît de l'appréhension des points communs qui unissent les beautés terrestres. Mais le Beau ne peut se réduire à des questions de forme ou d'apparence physique : l'accès au Beau suppose de passer par le Bien (les beaux sentiments) et le Vrai (les belles connaissances). Cette loi de la triade indissoluble a été largement démontrée par Victor Cousin qui soutenait que la beauté plastique était l'aspect extérieur des beautés morales : le Beau est inséparable de la chasteté et de la pureté, loin de la sensualité et la grossièreté, et se confond avec le divin. Dans son ouvrage *Le Romantisme français*, Michel Brix évoque d'ailleurs le « spiritualisme rationnel » de cet idéalisme pour lequel l'idée de beauté n'est pas seulement esthétique mais aussi mystique, et c'est bien cette idée que l'on retrouve chez un Charles de Villers qui estime que « l'amour est [...] la manifestation de ce qu'il y a dans l'homme de plus divin²⁴ ».

Mais cette doctrine correspond-elle bien à Stendhal?

Car si Stendhal a loué l'amour à la Werther et les exaltations de l'imagination qui font basculer l'amour vers le seul plaisir d'aimer, il s'est également érigé contre cette influence germanique où l'amour « est regardé [...] comme une vertu, une émanation de la divinité, comme quelque chose de

24. « Dans l'homme, composé de deux éléments irréductibles, l'âme est une émanation du principe divin : l'idéal humain ne sera donc pas cet accord harmonieux du corps et de l'esprit qu'ont rêvé les anciens, mais le triomphe absolu du principe spirituel. La poésie est l'expression spontanée des élévations de l'âme qui tend à Dieu ; par la poésie, la pensée de l'homme affirme sa divine origine en créant un monde conforme à ses intimes aspirations. » (Cité par E. Egli, *L'Érotique comparée* de Charles de Villers, ouvr. cité, p. 153)

mystique²⁵». Stendhal n'a retenu de l'amour à la Werther que le côté vrai, pur de l'amour, qui ne s'éteint pas comme la passion italienne, celui qui dure toute une vie. L'amour-passion selon Stendhal, c'est la passion à l'italienne et l'amour à l'allemande : une sensibilité passionnée cautionnée par un amour durable qui ne tend pas vers le mysticisme. Au même titre que pour Senancour, la révélation de l'analogie est en effet pour Stendhal déterminée par la découverte de la sensation. Aussi l'analogie n'est-elle pas pour lui accès au divin religieux, elle est accès au divin de l'univers individuel.

Stendhal et l'idéal sensible

Dans l'univers stendhalien, la sensibilité est en effet la clé de toutes choses, l'accès à toutes les jouissances corporelles, spirituelles : le monde qui l'entoure ne s'appréhende que par la consultation de ses sensations propres et le principe du bonheur réside dans la jouissance que procure la sensibilité. Or, la sensibilité ne se confond pas avec ce que Stendhal nomme « le sentimentalisme niais à l'allemande » ou ce que Senancour appelle la « sentimanie ». Il y a, pour Stendhal, autant de différence entre le sentimentalisme – qui se rapproche de la sensiblerie – et la sensibilité, qu'entre le romanesque et le romantisme²⁶. L'homme sensible à l'allemande est celui qui a le soupir trop long, le ton larmoyant, le regard sans cesse éploré, qui s'émeut pour des choses vulgaires et qui surgit dans la littérature au détour d'un style compassé, emphatique, lyrique, dans tout ce que Stendhal dénigre et ironise.

Dans les manifestations de la mélancolie et de la douleur, dans l'harmonie, la gravité, la profondeur, Stendhal se rapproche de la conception allemande. Mais sensibilité ne doit pas rimer avec faiblesse et impuissance. Dans une lettre du 28 septembre 1816, il écrit à Louis Crozet que les Allemands « se sont emparés du système romantique, lui ont donné un nom et l'ont gâté²⁷ ». Pour Stendhal, ce romantisme teinté d'idéalisme est associé à la niaiserie et à la tristesse. Dans son *Racine et Shakespeare*, il explique que « beaucoup de gens âgés [...] ne comprennent pas le mot *romantique* ; tout ce qui est lugubre et niais, comme la séduction d'Eloa par Satan, ils le croient romantique sur la foi

25. Stendhal, *De l'Amour*, ouvr. cité, p. 176. Stendhal cite un passage (p. 290) du *Voyage en Autriche*, par M. Cadet de Gassicourt, paru en 1818, p. 197.

26. En 1804, dans *Obermann*, Senancour avait établi cette distinction fondamentale : « le romanesque séduit les imaginations vives et fleuries, le romantique suffit seul aux âmes profondes, à la véritable sensibilité » (éd. J.-M. Monnoyer, Gallimard, coll. « Folio », 1984, p. 182).

27. Stendhal, *Correspondance générale*, t. 2, éd. V. Del Litto, Honoré Champion, p. 701.

des *poètes associés des Bonnes lettres*²⁸ ». Pour Stendhal, le romantisme se caractérise par la sensibilité, mais une sensibilité qui s'impose comme la synthèse et la sublimation de tous les sens, comme une faculté de sentir les objets du monde extérieur en démultipliant les forces organiques car, ainsi que l'a noté Béatrice Didier, « l'homme sensible est capable d'être ébranlé par des sensations là où d'autres n'auraient qu'une conception abstraite, intellectuelle²⁹ ». Aussi l'analogie pour Stendhal est-elle individuelle, et non universelle comme chez Victor Cousin ou les romantiques d'Iéna, et c'est chez Maine de Biran qu'il faut déceler l'influence idéaliste la plus pertinente chez Stendhal.

Dans le *Mémoire sur l'influence de l'habitude sur la faculté de penser*, Stendhal a en effet appris comment le désir se cristallise dans la vie *sensitive* de l'imagination pour développer la pléiade de modifications affectives qui s'exacerbent en passion. Selon Maine de Biran, le *sentiment* puise sa source dans une imagination *sensitive* parce que l'impression spontanée des images, souvent prises pour des réalités par l'individu qui *imagine*, s'accompagne généralement de sentiments plus violents que ceux qui escortent la présence des objets : on se laisse entraîner par son imagination, on *sent* davantage les images qu'on ne les perçoit parce que la conscience de leur partie motrice a disparu par l'habitude, et que l'on n'est plus frappé que de leur partie sensitive. Que les images, les idées soient produites par l'organe cérébral lui-même ou qu'elles soient rattachées à un modèle donné par les habitudes des sens, elles *transportent* toujours l'individu qui *imagine* en raison de leur puissance et leur persistance. Et le jeu de l'habitude, au lieu d'éteindre les images et les sentiments, leur fait au contraire prendre toujours plus d'ascendant. De même, explique Maine de Biran dans le troisième paragraphe du chapitre III de l'*Influence de l'habitude*, toute image ancienne est susceptible d'être réveillée par des signes à partir desquels l'individu peut effectuer des rapprochements, des comparaisons. Lorsque nous revoyons après un moment d'absence une figure ou ce qui rappelle une figure – un lieu par exemple – dont les traits nous ont été familiers, cette figure ou ce lieu font ainsi office de signe à l'imagination pour y retracer l'image ancienne. Toutefois, si le signe n'a jamais cessé de nous être familier, s'il n'a pas subi avec le temps de profondes altérations, s'il n'est pas tombé sous l'emprise de l'imagination, les images qui vont resurgir seront trop vives, trop *imitatives*, se rapprocheront trop de la réalité pour *parler* réellement à l'imagination : l'image encore fraîche dans le souvenir ne permettra d'établir qu'une comparaison *insensible*, pas assez contrastée entre l'image réveillée et le signe qui

28. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, éd. P. Martino, sous la dir. de V. Del Litto et E. Abravanel, Genève, Cercle du Bibliophile, 1970, p. 98-99.

29. B. Didier-Le Gall, *L'Imaginaire chez Senancour*, t. I, José Corti, 1966, p. 329.

lui est associé. En revanche, si le signe ne nous est plus vraiment familier, il peut nous affecter comme s'il était nouveau car sa reconnaissance se fonde sur plusieurs comparaisons vives qui sollicitent le déploiement de toute notre activité sensitive : pressés par tous les souvenirs, nous cumulons sur cet objet signalétique toutes les modifications que sa présence réveille, comme si elles étaient nouvelles, car « plus il y a d'éloignement entre le signe et l'image ou le tableau qu'il réveille, et plus ce signe est indéterminé, plus son effet est sensible³⁰ ». Ainsi Stendhal affirme-t-il qu'il « tressaille visiblement » lorsqu'il voit un buisson d'acacia et que « la ligne des rochers en approchant d'Arbois [...] et venant de Dole par la grande route, fut une image *sensible* et évidente de l'âme de Métilde³¹ ».

Ainsi, dans la conception biranienne, l'imagination ne saurait déposséder l'homme de son être sensitif, à la différence des conceptions idéalistes. Tout part et tout finit dans le corps, et c'est ainsi qu'il faut entendre le sentiment de l'infini stendhalien. La mémoire et l'imagination fonctionnent comme des jeux de clair-obscur qui attirent l'âme, la conscience ou l'esprit vers les abysses du monde sensible. La sensibilité érotique de l'amant est à la fois le point de départ vers un objet de désir mais également son terme. Les émotions érotiques n'élèvent pas l'âme de l'amant vers le sublime divin mais vers l'idéal de ses perceptions personnelles, vers sa vision propre de l'objet de sa passion.

Lorsque Stendhal affirme ainsi que l'amour lointain prend des teintes « célestes » et que la poétique de l'effacement de l'image de premier plan laisse place à un univers flouté de second plan qui laisse transparaître des silhouettes et des paysages vaporeux³², ces images divines sont essentiellement voluptueuses. Dans l'idiolecte stendhalien, le vocabulaire platonicien est profondément enraciné dans le sensualisme et la sensualité. Stendhal savoure les nuances de la réminiscence à travers les images claires-obscurtes que sa

30. « Voilà pourquoi tels sons de la musique qui flattent indirectement le sens, ont un pouvoir si magique sur l'imagination et la conscience. En considérant les sons comme imitatifs, ils parleraient d'une manière trop claire, trop positive, trop facile à l'imagination ; ils ne l'électriseraient pas, il faut en dire de même des couleurs, etc. Le principe de l'imitation n'est donc pas ce qui fait le plus grand charme des beaux-arts. » (Maine de Biran, *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, éd. P. Tisserand, Presses universitaires de France, 1954, p. 93)

31. Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, dans *Œuvres intimes*, t. II, éd. V. Del Litto, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 542. Nous soulignons.

32. « La magie des lointains, cette partie de la peinture qui attache les imaginations tendres [...] se rapproche de la musique, elle engage l'imagination à finir ses tableaux ; et, dans le premier abord, nous sommes plus frappés par les figures du premier plan, c'est des objets dont les détails sont à moitié cachés par l'air que nous nous souvenons avec le plus de charme ; ils ont pris dans notre pensée une teinte céleste. » (Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, t. I, éd. P. Arbellet, V. Del Litto et E. Abravanel, Genève, Cercle du Bibliophile, 1969, p. 152)

mémoire fait parvenir à sa conscience, pour les recomposer dans son imaginaire sensitif, afin de se parfaire un objet d'amour toujours plus *idéal* mais un idéal sensible. C'est la spécificité de son *sens intime* qui embellit ce qu'il voit, c'est son imagination personnelle qui travaille à l'élaboration esthétique des objets sensibles. Ainsi le beau n'est-il pas un concept absolu divin mais un absolu individuel.

Au fait, Stendhal a lu Platon et les « drôles de raisonnement que fait Socrate³³ » dans la traduction de Cousin. S'il reconnaît que « l'âme ardente et tendre de Platon a senti des choses qui resteront à jamais invisibles à Condillac et gens de son espèce³⁴ », il accuse en revanche ceux qui « se perdent dans la nue avec le divin Platon³⁵ » de ne pas savoir raisonner et d'être trop paresseux pour apprendre l'Idéologie chez les philosophes. Or, « les âmes tendres et exaltées, qui ont eu la paresse de ne pas chercher l'*idéologie* dans les philosophes, et la vanité de croire l'avoir apprise dans Platon, sont sujettes à une autre erreur : elles disent qu'il y a un beau idéal absolu³⁶ » alors que « chaque homme aurait, s'il y songeait bien, un beau idéal différent. Il y a autant de beaux idéals que de formes de nez différentes ou de caractères différents³⁷ ». Ainsi que le fait remarquer Michel Brix, la théorie du Beau idéal n'a pas remporté l'adhésion de tous les romantiques au XIX^e siècle. Chateaubriand, dans le *Génie du christianisme*, a ouvert la brèche en distinguant deux esthétiques différentes : du polythéisme gréco-romain dérive le beau idéal physique et du christianisme médiéval dérive le beau idéal moral. Quelques années plus tard, Stendhal, dans l'*Histoire de la peinture*, a développé l'idée qu'il y a un beau idéal du Nord et un beau idéal du Midi et que la notion même de beauté varie selon l'époque, le lieu, les circonstances idéologiques et politiques. D'où, selon Stendhal, la nécessité de la modernité dans les arts qui doivent s'adapter aux exigences et coutumes de l'époque de production pour procurer le plus de plaisir possible (c'est le principe même de ce qu'il appelle le *romanticisme*³⁸). C'est ainsi que Stendhal approuve le rejet de l'« idéal bête » par le Caravage qui ne corrigeait pas les défauts de ses modèles : la réalité doit conserver ses valeurs symboliques sans renvoyer à des valeurs d'idéal stylisées. De même,

33. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, ouvr. cité, p. 255.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*, p. 256.

36. *Ibid.*, p. 264.

37. *Ibid.*, p. 267.

38. Voir la définition de Stendhal dans son manifeste *Racine et Shakespeare* : « Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. » (*Ibid.*, p. 39)

en matière d'idéalisation amoureuse, la beauté est-elle toute relative : il y a autant de beautés féminines que d'amants et le beau lui-même varie selon le temps, la personnalité, le tempérament... C'est grâce au transport conjoint de l'esprit et des sens et donc de l'âme sensitive et individuelle que chaque individu perçoit l'analogie entre le caractère physique et le caractère moral car « chaque homme, s'il veut se donner la peine de s'étudier soi-même, a son *beau idéal*, et il semble qu'il y a toujours un peu de ridicule à vouloir convertir son voisin³⁹ ». Alors que le Beau platonicien est une essence qui se confond avec celle du Bien, une Idée de beauté universelle identique d'un type de réalité à l'autre, la beauté, pour Stendhal, est particulière dans ses modes de manifestations. Le jugement de beauté stendhalien est chargé d'un *coefficient de réalité* tout personnel. En effet, pour Stendhal, il y a une « manière arithmétique de *sentir le beau*⁴⁰ », lequel se décompose en plusieurs unités – il « suppose que la beauté parfaite donne une quantité de bonheur exprimée par le nombre quatre⁴¹ » – et c'est dans le rapport de ces unités que chacun découvre son *beau*. Car le beau idéal est subjectif et n'est pas invariable pour Stendhal, l'imagination créatrice élabore sans cesse des rapports, établit une synthèse mais ne s'éloigne jamais de son principal objectif : l'imitation de la nature. Et il n'y a pas de réelle contradiction entre imitation de la nature, copie du réel et sa transfiguration esthétique par l'imagination créatrice qui perçoit l'harmonie du modèle car, pour Stendhal, il n'y a pas de distinction catégorique entre l'idéal d'un côté et la réalité de l'autre : l'idéal de l'artiste – ou de l'amant toujours un peu artiste dans l'élaboration de sa cristallisation, qui n'est pas autre chose qu'un processus esthétique – c'est sa réalité. Le beau idéal dépend donc des sociétés, des tempéraments, des sentiments... Aussi Stendhal s'est-il particulièrement attaché à l'étude de la physiognomonie qui décèle l'expression d'un caractère à travers les expressions d'un physique⁴². Au fait, Stendhal est très éloigné des Bonstetten, Schlegel, Winckelmann, qui « ne considèrent point, ainsi qu'on le fait d'ordinaire, l'imitation de la nature comme le principal objet de l'art ; c'est la beauté idéale qui leur paraît le principe de tous les chefs-d'œuvre », ainsi que le fait remarquer Madame de Staël⁴³. Et comme l'explique Victor Cousin, « l'idéal dans le beau comme en tout, est la négation du réel, et la négation du réel n'est pas une chimère,

39. Stendhal, *De l'Amour*, ouvr. cité, p. 250.

40. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, ouvr. cité, p. 263. Nous soulignons.

41. Stendhal, *De l'Amour*, ouvr. cité, p. 59.

42. La physiognomonie, popularisée par les études de Lavater, qui s'est attachée à théoriser l'expression de l'âme dans le corps, a eu un grand retentissement chez les romantiques, notamment chez Stendhal.

43. Madame de Staël, *De l'Allemagne*, ouvr. cité, t. II, chap. IX, 3^e partie, p. 161.

mais une idée. Ici l'idée est le général pur, l'absolu dégagé de la partie individuelle». Pour Stendhal, l'idéal dans le beau part de l'observation du réel, un réel qui n'est pas nié, qui est transfiguré non en chimère mais en une idée de l'absolu, d'un absolu qui s'abreuve de la partie individuelle. La transfiguration du réel se nourrit des analogies qu'opère l'imagination mais qui suppose des « nuances du beau absolu ». Ainsi que le spécifiera Baudelaire quelques années plus tard : « Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir⁴⁴. » De nombreux écrivains, tels Balzac, Baudelaire ou encore Gautier, ont rejeté l'idéal de convention platonicienne en matière de beauté : plus que sur la beauté idéale, ils insistent sur le caractère qui donne toute sa puissance à la beauté, au primat du caractère sur le style, à la beauté qui fait sens, qui révèle des impressions morales, une physionomie plus qu'un style.

Rappelons-nous que la *beauté* est l'expression du caractère, ou autrement dit, des habitudes morales, et qu'elle est par conséquent exempte de toute passion. Or c'est de la *passion* qu'il nous faut ; la beauté ne peut nous fournir que des *probabilités* sur le compte d'une femme⁴⁵,

c'est la *manière de sentir* qui fait le reste...

Ainsi, se développe au XIX^e siècle une conception double et inconciliable du symbole, l'une verticale et héritière du platonisme (rattachement de la terre au ciel) et l'autre horizontale, sans lien avec le divin, qui rattache le beau à l'observation et l'impression humaines. L'appréhension du réel se fonde sur les impressions de l'observateur, lesquelles peuvent varier selon son état : l'influence de la passion, selon Stendhal, Chateaubriand et Rousseau est déterminante pour notre vision du monde, il n'y a donc pas de vérité immuable, seulement des *manières de sentir*. C'est ce que Michel Brix appelle la « modernité romantique », fondée non pas sur une conception *a priori* de la réalité (platonisme), mais sur l'appréhension du monde, sur une esthétique des sensations. Selon Michel Brix, « la modernité romantique est issue d'une exigence de vérité⁴⁶ » et cette vérité, c'est celle des sensations : elle est donc nécessairement individuelle, particulière, singulière, liée à une recherche d'authenticité dans la sensation, dans une certaine manière d'« être-au-monde ». Cette modernité qui consiste dans l'émergence de toutes les formes d'expression du moi, affiche une volonté manifeste d'entrer et de rester en possession de soi-même, contrairement aux conceptions classiques porteuses

44. Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. II, éd. Cl. Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 420.

45. Stendhal, *De l'Amour*, ouvr. cité, p. 62.

46. M. Brix, *Le Romantisme français : esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain-Namur, Peeters, « Collection d'études classiques », 1999, p. 259.

de l'héritage de la pensée grecque, et contrairement même au sensualisme des Lumières qui s'accorde avec le classicisme français à rejeter le *je* pour se tourner vers l'Universel : le mécanisme décrit par La Mettrie dans *L'Homme machine* ou l'hypothèse de la statue développée par Condillac dans le *Traité des sensations* tendent en effet à promouvoir un corps identique pour tous. Les romantiques se sont attachés aux théories sensualistes mais sous couvert du rousseauisme qui préconisait la singularité de chaque passion, de chaque sensation en fonction de chaque individu, car selon Rousseau, il existe autant de mondes qu'il existe d'individus percevant le réel. Cette approche de la singularité et du rejet de l'idéal absolu platonicien ne signifie ni un rejet de l'existence de l'idéal ni la spiritualisation du réel mais ils ne peuvent s'appréhender que par le biais de l'imagination sensitive et individuelle. Ainsi Stendhal fait-il de l'amour une expérience essentiellement *esthétique*, c'est-à-dire fondée sur la sensibilité car le processus d'imitation vers la création exige une sensibilité, un moi-au-monde exacerbé et profondément individuel.